

O cotidiano como transformação na teoria e no cinema letrista¹

Fábio Uchôa

Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM) e coordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM). Autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-84)* (Alameda, 2019) e coorganizador de *Cinema, estilo e análise fílmica* (Appris, 2020).

E-mail: raddiuchoa@gmail.com

Resumo: Entre 1947 e 1962, alguns dos escritos e filmes letristas sugerem uma atenção subjacente à vida cotidiana, incluindo diálogos com debates contemporâneos sobre o tema. O objetivo deste artigo é identificar indícios de uma teoria do cotidiano na vanguarda letrista, a partir de escritos teóricos, literários e filmes. Por hipótese, acredita-se em diálogos especialmente com Henri Lefebvre, tomando-se a intervenção no cotidiano como exercício transformador – ação que no lettrismo tem a sala de projeção como espaço-foco. Para tanto, parte-se do mapeamento de teorias da vida cotidiana nos anos 1940-60 e sua comparação com a teoria letrista, para um posterior cotejo com a produção escrita e cinematográfica do grupo. São assim analisados três estratos artísticos: os artigos da revista *ION* v.1 (1952), os contos “Le mobile” e “Vers une salle de cinéma”, além dos filmes *Traité de Bave...* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962).

Palavras-chave: Vanguarda; Lettrismo; Vida Cotidiana.

Everyday as transformation in lettrist theory and cinema

Abstract: Between 1947 and 1962, some of the Lettrism writings and films suggest an underlying attention to everyday life, including dialogues with contemporary debates on the topic. Our article aims at identifying the evidence of an everyday theory in the Lettrism vanguard based on theoretical writings, literature and films. We believe in dialogues especially with Henri Lefebvre, taking the intervention in everyday life as a transforming exercise – action that, in Lettrism, has the projection room as its main space. For such purpose, we start with the mapping of everyday life theories in the 1940s-60s and its comparison with the Lettrism theory, for later comparison with the group’s written and film production. Three artistic strata are analyzed: *ION* v.1 (1952) magazine articles, the tales “Le mobile” and “Vers une salle de cinéma”, and the movies *Traité de Bave...* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962).

Keywords: Vanguard; Lettrism; Everyday Life.

¹ Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada ao XXIX Encontro Anual da Compós.

Introdução

No final dos anos 1940, em Paris, um grupo de artistas se organiza em torno do poeta Isidore Isou, originando o letrismo. Trata-se de uma vanguarda do pós-guerra, que retoma práticas de outros movimentos – tais como o futurismo ou o dadaísmo – e que se concentra na poesia fonética (*lettries*)², avançando posteriormente para o *syncinema*³, um cinema que toma a sala como local de intervenções teatrais. Tais frentes artísticas compartilham a intervenção provocativa em espaços públicos, usando-se da ruptura do fluxo da vida cotidiana como forma de criação e contestação.

Durante a primeira fase do grupo, entre 1947 e 1957⁴, alguns dos escritos teóricos e literários, bem como certas sequências cinematográficas, sugerem uma atenção subjacente à vida cotidiana. Não apenas as intervenções no mundo vivido, como também parte da produção teórica, literária e cinematográfica do grupo coloca em pauta a vida cotidiana. Entre tais materiais, há uma atenção especial à espetatorialidade e à situação de projeção, tomados em seu potencial transformador. É o caso dos textos da Revista *ION* v. 1, editada pelo grupo, nos quais são imaginadas novas formas de projeção e de organização das salas de cinema. No mesmo período, em contos urbanos e filmes letristas, verifica-se a autorrepresentação de perambulações, entre cinemas e espaços urbanos, enfatizando-se reflexões sobre o cinema como lazer e seus potenciais transformadores. Embora não permitam constatar uma sólida teoria do cotidiano, tais elementos são indícios da preocupação do grupo quanto à vida cotidiana.

Entre as pesquisas existentes sobre essa vanguarda, há apenas colaborações tangenciais ao enfoque aqui proposto. Entre as principais, destacam-se algumas interpretações sobre o cinema letrista como intervenção sobre o cotidiano. Será o caso de Kaira Cabañas que, ao enfatizar ações do grupo durante projeções, se refere a “um cinema não-mediado”, fruto do “desejo de mover do espaço da representação para o evento propriamente dito” (CABAÑAS, 2014: 3)⁵. Na mesma senda, Christian Lebrat (2008) refere-se a um cinema *hors cadre*, destacando a importância daquilo que ocorre fora da tela. Entre as transformações, o artista francês refere-se à dissolução do espaço tradicional de projeção e às intervenções teatrais *in loco*, que fariam parte de uma “*mise en scène* subversiva” – não exatamente *happenings*, mas intervenções no cotidiano herdeiras do dadaísmo, do futurismo ou de tradições anarquistas, com um “radical questionamento das relações de poder” (LEBRAT, 2008: 98-104). Tal desejo de intervenção, identificado por Cabañas e Lebrat, reverbera em parte das propostas teóricas e fílmicas do grupo, em particular naquelas centradas na sala de projeção, que são o foco do presente artigo.

Ao longo dos anos 1940-50, o debate sobre a vida cotidiana ganha fôlego. Isso é notável não apenas na sociologia de Henri Lefebvre, tendo também reflexos sobre as artes, o cinema e a teoria cinematográfica. Assim, tomando a cotidianidade como indagação motivadora, serão questionados os itinerários da crítica do cotidiano em realizações da vanguarda letrista. Para tanto, o trajeto inclui dois passos. Primeiramente, um exame de teorias sobre o cotidiano em suas dimensões transformadoras, *grossa modo* entre os anos 1940-60, com foco na obra de Henri Lefebvre e seu projeto de realização do *possível*. Num segundo momento, são examinadas as presenças de uma crítica letrista do cotidiano, em fragmentos teóricos, literários e fílmicos – respectivamente a revista *ION* v. 1 (1952), os contos “Le mobile” (1999b) [1952] e “Vers une salle de cinéma” (1999c) [1952] de Lemaître, seguidos pelas análises dos filmes *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951) e *Un soir au cinéma* (Maurice Lemaître, 1962)⁶.

Teorias da vida cotidiana contemporâneas ao letrismo: dimensões da transformação

Neste tópico, fugindo de uma genealogia da noção de cotidiano, são abordadas construções conceituais que convivem com o desenvolvimento do letrismo entre

² As poesias letristas (*lettries*) fundamentam-se na dissolução das palavras e seus significados, a partir da criação de novas palavras: “removendo o sentido das palavras, ou seja, compondo palavras sem significação, os letristas retiram da linguagem seu poder de abstração, tendo em vista um fim utilitário” [...]. “As *lettries* são grupos de letras gratuitas, ou então gratuitamente ordenadas” (LEMAÎTRE, 1954: 21). Tais poesias tomam a forma de versos, mas também buscam diálogos com partituras musicais, incluindo indicações de como devem ser cantadas pelos poetas, que em alguns casos se organizam em grupos vocais para intervenções em bares ou eventos letristas.

³ Unindo projeção de imagens em movimento e a presença de atores, bem como tendo entre seus objetivos a provocação dos espectadores, o cinema letrista (*syncinema*) é uma fusão de teatro e imagens em movimento. Em alguns casos, especialmente nos filmes de Maurice Lemaître, os filmes são acompanhados por roteiros, com indicações das ações a serem realizadas, momento a momento, *in loco*, ao longo da projeção. Lemaître o denomina como um “cinema discrepante”, marcado especialmente: “pela independência entre sons e imagens; a autorreflexividade; a destruição da tela em sua forma convencional; bem como pela transformação da representação cinematográfica em um combate teatral” (LEMAÎTRE, 1954: 108).

⁴ Período compreendido entre a fundação do grupo e a primeira grande dissidência interna, no bojo da qual eclode a Internacional Situacionista, em 1957.

⁵ Tradução do autor, para essa e para as demais citações realizadas ao longo do artigo.

⁶ Devido à inexistência ou divergência de traduções, neste artigo os filmes e contos são referidos a partir de seus títulos originais, em francês.

os anos 1940-60. São de interesse aquelas que permitem pensar no estudo do cotidiano como atitude crítica e de transformação, presente em dois níveis. Por um lado, formulações teóricas sobre o cotidiano existente (H. Lefebvre e A. Heller) e, por outro, pensamentos tomando a vida cotidiana como construção performática ou fílmica, seja ela com base numa encenação socialmente construída, seja ela decorrente das ações de desmascaramento e descoberta mediados pelo cinema (E. Goffman, S. Kracauer e A. Bazin).

O final dos anos 1940, contexto origem do letrismo, é também um momento de debate do pós-guerra e de seus desdobramentos sobre a vida do homem comum, incluindo transformações na organização do trabalho e do lazer. No campo artístico, as novas vanguardas, como o letrismo ou o situacionismo, retomam o cotidiano como *lócus* de gestos coletivos, de negação da arte e de questionamento do capitalismo. Na sociologia francesa do período, os escritos de Lefebvre têm certa centralidade, propondo o cotidiano como dimensão privilegiada de análise da sociedade. Para ele, abordar a vida cotidiana envolveria uma atitude crítica, com a identificação e o desenvolvimento de possibilidades de humanização até então represadas.

⁷ Respectivamente: *Critique de la vie Cotidienne I* (1947), *Critique de la vie Cotidienne I* (1958) [reedição modificada] e *Critique de la vie Cotidienne II* (1961).

Em sua dupla de livros sobre a crítica da vida cotidiana⁷, o cotidiano vincula-se a um projeto de transformação – uma verificação das características da vida ordinária com o intuito de modificá-la. Para tanto, deve-se tomar o cotidiano como um espaço mediador, no qual o existente se confronta com os desejos e necessidades reprimidos, trazendo à tona possibilidades que pressupõem a transformação do mundo e dos homens para a sua realização. Aproximando-se da sociabilidade do homem simples, o cotidiano possui múltiplas dimensões, incluindo o labor, o consumo, a sexualidade, o lazer e a festa. Outra de suas marcas será a ambiguidade, dos encontros entre “necessidade e desejo”, “gozo e não-gozo”, “satisfação e privação (ou frustração)”, “realizações e lacunas” ou “trabalho e fora do trabalho” (LEFEBVRE, 1961: 50). Por um lado, o cotidiano inclui a esfera da mercadoria e a vida como a reprodução do mesmo. Por outro, trata-se de um espaço de concepção do novo, ou das obras – aquelas, produzidas pelos próprios homens no curso de sua humanização.

O tipo de ruptura ambicionado por Lefebvre, com foco no cotidiano, pode ser aproximado do romantismo – enquanto ruptura com o mundo existente, em busca do possível. Mas, ao invés de uma saída escapista que levaria ao esvaziamento do sentido da existência humana, a ação lefebvrina pauta-se por um duplo confronto, que implica em evocar o possível para julgar o presente e o existente (LEFEBVRE, 1961: 51). Nas palavras do sociólogo, trata-se de um metódico confronto da vida moderna com o passado e com o possível, de modo a determinar descompassos em relação ao possível, “onde aparecem novas formas, ricas em possibilidade” (LEFEBVRE, 1958: 266). Quanto ao cinema, um dos focos do presente artigo, Lefebvre o associa ao lazer, também marcante por suas ambiguidades, entre o absurdo e a racionalidade do mundo moderno. Para ele, enquanto a situação do “espectador diante da tela” (1958: 40) no cinema de grande público aproxima-se de uma atividade predominantemente passiva, a recepção do cinema amador corresponde a uma atividade ativa e criadora.

Ao longo dos anos 1960-70, os debates sobre o cotidiano são ampliados, em particular na perspectiva de uma transformação radical do mundo e do aspecto performático do cotidiano. Para isso, são de interesse os desdobramentos propostos por Agnes Heller, em termos das necessidades radicais, e por Erving Goffman sobre o cotidiano enquanto performance. Agnes Heller, em *Cotidiano e história* (2016), aprofunda a associação entre cotidiano e uma teoria das necessidades. Enquanto Lefebvre pensa numa transformação tendo em vista o possível, para Heller o cotidiano associa-se à espontaneidade. Sua ação se dá a partir da possibilidade, incluindo unidade entre pensamento e ação, sob uma perspectiva na qual a necessidade de transformação constante de si e

da sociedade seria uma das maiores conquistas da humanidade. Trata-se de uma transformação também relacionada às transposições: entre as possibilidades e o efetivo desenvolvimento do indivíduo como ser humano, em cada contexto social (HELLER, 2016). Tal ser humano, ao deparar-se com a necessidade de transformação, lida com “necessidades radicais” que, para serem satisfeitas, pressupõem a superação de uma sociedade fundada em relações de subordinação (HELLER, 2018: 156). Avançando para a questão performática, em *A representação do eu na vida cotidiana* (GOFFMAN, 1985), originalmente publicado em 1959, Goffman pensa sob a perspectiva da encenação teatral, questionando “a maneira pela qual o indivíduo apresenta [...] a si mesmo as suas atividades às outras pessoas”, incluindo “os meios pelos quais o mesmo dirige e regula” a impressão que os demais “formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer enquanto realiza seu desempenho diante delas” (1985: 9). Nessa perspectiva, o cotidiano, implica uma encenação socialmente construída, bem como máscaras negociadas entre os diferentes agentes presentes. O indivíduo é um ator que faz cálculos sobre a sua própria performance e age para mantê-la.

Na teoria do cinema, também existem reverberações relativas à vida cotidiana. Elaborado desde os anos 1940 e publicado em 1960, *Teoría del cine*, de Kracauer, apresenta inferências da questão do cotidiano, aplicada ao debate da sétima arte como uma forma de registrar e revelar a realidade física. Neste livro, ao definir as particularidades do cinema, refere-se ao “desejo de retratar a vida material mais transitória, a vida naquilo que possui de mais efêmero”, guiando-se pelas “multidões das ruas, os gestos involuntários e outras fugazes impressões [que] compõem sua substância” (KRACAUER, 2001: 13). Também na introdução, atenta-se a um fascínio infantil, advindo da possibilidade de “descobrimento das maravilhas da vida cotidiana”, como se o cinema, ao trazer uma “rua de subúrbio, cheia de luzes e sobras que a transfiguravam” (2001: 16), pudesse sugerir uma realidade desvendada, destituída de seus véus ideológicos – operação essa permitida por um uso adequado às qualidades cinemáticas. Assim como a fotografia, para Kracauer o cinema é um local de embate entre as tendências realistas e formativas, com a possibilidade de coexistência, desde que as principais preocupações incluam o mundo visível e o resgate da realidade material. Para adequarem-se à revelação da “realidade física efetivamente existente” ou do “transitório mundo no qual vivemos” (KRACAUER, 2001: 51), os filmes devem visitar determinados temas e procedimentos, divididos entre “funções de registro” (tais como o movimento, a perseguição ou a dança) e “funções de revelação” (por exemplo, o ato de revelar coisas normalmente invisíveis, ou a atenção a fenômenos que abrumam a mente humana e modalidades especiais de realidade) (2001: 66-88). No final de *Teoria de cine*, o debate sobre o cotidiano é associado aos objetivos do cinema defendido por Kracauer: num contexto de crise das ideologias, os filmes colaboram para desmascarar ou extrair o véu abstrato que encobre o mundo, trazendo a face objetiva de um modo de vida comum à humanidade. Em diálogo com Erich Auerbach, Kracauer refere-se ao cotidiano como: “Os pequenos momentos casuais que concernem às coisas que você, eu e o resto da humanidade temos em comum [...] essa matriz de todas as outras modalidades de realidade” (2001: 372). Dito de outro modo, trata-se de “produtos do hábito e da interação microscópica [que] formam uma estrutura elástica que se modifica lentamente e sobrevive a pesar das guerras, das epidemias, dos terremotos e das revoluções” (2001: 372). Extrapolando as “crenças estabelecidas” ou os “objetivos ideológicos”, o cotidiano assim concebido refere-se às pequenas necessidades, cuja estrutura pode variar, de acordo com lugar, povo e época (2001: 372), acessadas por meio do desmascaramento propiciado pelo cinema.

Se para Kracauer a relação com o cotidiano envolve uma revelação, na França do mesmo período André Bazin debate uma noção de neorrealismo, na qual inclui a atenção aos fatos e reflexos fenomenológicos. Em sua concepção de realismo,

Bazin o toma como uma construção estética que satisfaz a “necessidade de ilusão” através da “construção de um universo ideal à imagem do real” (1991: 20). No caso do neorrealismo, porém, a referida construção de um universo “à imagem do real” inclui uma atenção fenomenológica e desdramatizada do mundo, por meio de uma apresentação dos fatos ou da realidade objetiva, cujo sentido seria dado apenas a posteriori. Em oposição ao realismo que “subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais”, para Bazin “o neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente o aspecto da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. É uma fenomenologia” (BAZIN, 1991: 281). No caso particular de Rossellini, a partir do crítico francês, pode-se falar de uma atenção aos fatos objetivamente apresentados, seguida por uma revelação. Em *Alemanha ano zero* (1948), por exemplo, no caminhar do menino em direção à morte, haveria uma longa atenção aos movimentos físicos, associada a uma ação desdramatizada, por não sabermos o que pensa o personagem, e cuja gravidade é revelada pelo suicídio final. Ainda segundo o crítico francês, “o universo rosselliniano é um universo de atos puros, insignificantes em si mesmos, mas que preparam como que à revelia de deus, a revelação subitamente deslumbrante de seu sentido” (1991: 315). Deste modo, apesar de não se referir à palavra cotidiano propriamente dita, em sua abordagem do neorrealismo Bazin pressupõe a atenção aos atos puros, numa operação sucedida pela revelação dos sentidos.

Buscando sintonias e preparando o campo para o debate do cotidiano no letrismo, foram aqui debatidas vertentes contemporâneas, que sugerem a vida cotidiana como espaço de transformações potenciais, a ser abordada mediante uma atitude igualmente transformadora. Lefebvre e Heller tratam dos possíveis vislumbrados no cotidiano existente. Goffman, Kracauer e Bazin, por sua vez, permitem tomar o cotidiano enquanto construção, seja ela performática, seja ela associada aos atos de desmascarar ou revelar fragmentos da realidade física transposta aos filmes. No próximo tópico, o foco será o exame de obras escritas e filmicas letristas, tomadas sob os ecos dessas tendências aqui explicitadas.

O letrismo sob a perspectiva do cotidiano

Uma crítica do cotidiano, tomada como intervenção transformadora, terá possíveis desdobramentos entre os materiais letristas. Concentrando-se nos primeiros anos de existência do grupo, é possível destacar dois focos essenciais de materiais – escritos e audiovisuais – relacionados ao tema. Nos mesmos, há uma ênfase especial às transformações das salas de projeção e dos imaginários associados a tal espaço. Explorando esse recorte temático, num primeiro momento, serão abordados os escritos de três poetas letristas, Isidore Isou, Maurice Lemaître e Marc’O, alguns deles publicados no volume 1 da revista *ION* (1952); em continuidade ao suporte escrito e dentro da mesma temática, serão debatidos os contos “Le mobile” e “Vers une salle de cinéma”, de M. Lemaître. Numa segunda frente de análise, formada por sons e imagens em movimento, serão destacadas passagens de filmes do grupo, especialmente *Traité de bave et d’éternité* (1951), de Isou, e *Un soir au cinéma* (1962) de Lemaître.

A produção escrita e a atenção à sala de projeção (Frente 1)

O primeiro itinerário possível organiza-se em torno da sala de projeção como local de transformação. Para Lemaître, o cinema, marcado também pela cisão imagem-som, corresponde a uma forma híbrida entre cinema e teatro. Isso inclui a “transformação da representação cinematográfica em uma combinação com o teatro [...]”, com a “absorção do projecionista, das atendentes e do público em sua totalidade” (LEMAÎTRE, 1954: 108), que fazem parte da própria performance e dos cálculos para as construções do espetáculo e de suas rupturas. Tal proposta, ordenada de modo resumido e sistemático, é publicada em 1954 no livro *Qu’est-ce que le Lettrisme?*. Para o poeta francês, o cinema realizado pelo grupo

nos anos 1950 faria parte de um momento de transformação – a passagem de um período *amplique*, de uso das técnicas em harmonia, para um novo momento, de cinzelamento, associado à ruptura e aos fragmentos. Entre os principais preceitos de tal cinema que retoma das relações com o teatro, estão incluídos: a liberdade entre imagens e sons; a autorreflexividade; as intervenções sobre a película; a superação da projeção sobre tela, para um espetáculo que envolve a presença de atores, figurantes e provocações aos espectadores tornando esses parte do espetáculo. O germe de tais formulações, porém, encontra-se em escritos letristas editados dois anos antes, na revista *ION* (1952). Tal publicação teve seu primeiro e único volume dedicado majoritariamente ao pensamento cinematográfico letrista, incluindo artigos e roteiros de artistas-chave para a consolidação do grupo junto à sétima arte. O cinema letrista se concentrará especialmente entre os anos 1951-52, com filmes de Isou, Lemaître, Wolman e Debord, cujas principais tendências seriam a assincronia entre sons e imagens, bem como um ataque à representação naturalista clássica e à tela enquanto espaço de projeção⁸.

⁸ Entre os principais filmes letristas, considera-se a *tétrade*: *Le Film est déjà commencé?* (Maurice Lemaître, 1951), *Traité de bave et d'éternité* (Isidore Isou, 1951), *L'Anticoncept* (Gil Joseph Wolman, 1952) e *Hurlements en faveur de Sade* (Guy Debord, 1952). Para um debate mais aprofundado sobre tal filmografia e sua contestação do cinema como instituição, consultar: Cabañas (2014); Devaux (1992); Uchoa (2019).

Em sua “Estética do cinema”, texto de abertura da *ION* n. 1, Isidore Isou propõe a transformação da sessão de cinema em pura sessão-debate. A sétima arte, tomada como projeção sobre tela, realizada num “quadrado mecânico ambiente”, deveria ser destruída: “o filme enquanto tal desaparecerá, dando espaço para o simples debate, sobre o cinema passado” (ISOU, 1952: 114). O tipo de debate também deveria transformar-se, opondo-se a uma mera animação comercial de auditório, a partir de uma ação que acarretaria mudanças na performance do debatedor, incluindo seus gestos, sotaques e entonações. Ou seja, a sala de projeção, espaço de uma cotidianidade banal e comercial de um cinema anterior, se tornaria um local de gestação de transformações. As intervenções na sala tendo em vista a provocação ou o debate, presentes anteriormente no cinema futurista, seriam levados à frente especialmente por Guy Debord. O filme *Hurlements en faveur de Sade* (1952), realizado por Debord no contexto letrista, já envolvia a negação das imagens em movimento, com a transformação da sessão em um debate sobre a sociedade e a situação de estar assistindo a um filme. A proposta relaciona-se à criação de situações, que seria aprofundada no futuro contexto do situacionismo, na qualidade de intervenções conscientes sobre o urbano, não mais limitadas ao espaço da sala de cinema. Questionando um lazer desvinculado do trabalho ou da arte, no situacionismo as situações criadas voltam-se à crítica da burguesia urbana, a partir de comportamentos lúdicos e cenários materiais momentaneamente construídos. Como registrado no primeiro volume do periódico situacionista, trata-se de “uma atividade experimental coletiva, com o estabelecimento de um campo temporário de atividades, favorável ao reconhecimento e apropriação de desejos” (*Internationale Situationniste*, 1958: 11).

Outros dos artigos letristas da revista *ION* extrapolam a performance do cinema-debate, incluindo transformações da disposição física da sala de projeção. É o caso do artista Marc’O, que propõe intervenções arquitetônicas, abrangendo as disposições das telas, muros e cadeiras, para a realização hipotética de um *cinema nuclear*. Seu pressuposto é a transformação das bases da sétima arte existente, com vistas a um cinema futuro. Entre suas preocupações, Marc’O explicita a importância do cotidiano da projeção, em sua ação sobre o espectador. São questionados aspectos físicos, sociais e sonoros relacionados à presença do espectador e sua acomodação diante da tela⁹. Neste cinema a conversão do espectador em um espectador-ator, objetivo inicial, será acompanhada por transformações da situação de projeção, incluindo: tela, temperatura, poltronas, atmosfera no interior e exterior da sala, bem como a cabine de projeção (MARC’O, 1952). No cinema nuclear, a experiência será constituída pela “soma da *mise en scène* da sala (e seus componentes) e do espectador-ator (elemento receptor) considerado como autônomo” (MARC’O, 1952: 253), em torno dos quais gravitaria uma massa anônima de espectadores quaisquer.

⁹ Quanto a tais aspectos de sociabilidade cotidiana, Marc’O diferencia: a) elementos externos, como “o joelho excitado de um indivíduo sobre as costas de sua poltrona” [...] “um menino que chora, uma conversa, os gritos de um bando de pessoas jovens vindas para cortar [...]”; b) elementos internos ou íntimos, tais como uma dor de cabeça, o incômodo causado pelo fígado, vontade de dormir, ou mesmo, uma predisposição de tomar o medíocre como belo (MARC’O, 1952: 241).

As modificações espaciais da sala, por sua vez, levariam a subgêneros de cinema, marcantes pela variação dos dispositivos de projeção e recepção. Entre as variações propostas, Marc'O inclui:

1. Um *cinema bi-tela*, com duas telas e a possibilidade de projeções paralelas ou cruzadas (Figuras 1A e 1B). Neste caso, previa-se a projeção de tipos de cinema em contraposição, sendo uma das telas dedicada a filmes clássicos e, a outra, a obras letristas.

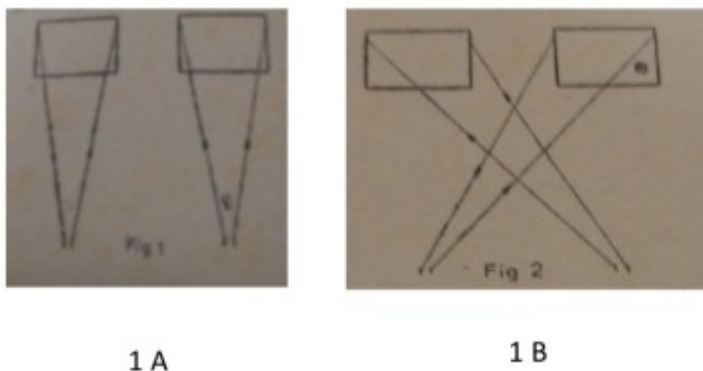


Figura 1: Esboços para cinema bi-tela

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

2. um *cinema náutico (esportivo)*, construído dentro de uma piscina, com uma sala submarina, e a tela situada em um dos muros internos de tal piscina. Numa primeira variante (Figura 2A), com cabine de projeção externa à piscina, os nadadores veriam as imagens sem possibilidade de intervenção; numa segunda variante (Figura 2B), com o projetor situado dentro da piscina, no muro oposto ao da tela, o feixe de imagens atravessaria o tanque pela água, com a possibilidade dos nadadores criarem jogos de sombra, pela interposição de seus corpos ante os feixes subaquáticos. Os espectadores-nadadores usariam máscaras de mergulho e fones para escuta debaixo d'água.

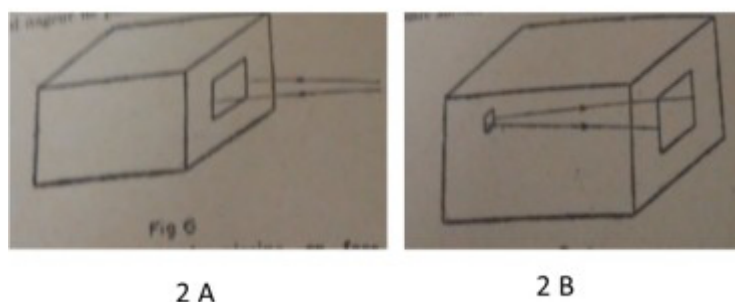


Figura 2: Esboços para cinema náutico

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

3. Um *cinema carrossel*, que seria constituído por uma sala circular, com as poltronas circularmente dispostas em torno de uma cabine central (Figura 3A). Tal cabine seria ocupada por oito aparelhos, que projetariam oito filmes diferentes e simultâneos. Ao longo da projeção haveria um movimento circular da própria cabine central em torno de si. Em termos de movimento, enquanto a cabine central e as telas periféricas girariam no sentido horário, a sala realizaria o movimento anti-horário (Figura 3A). Tal sala circular seria provavelmente dividida em oito câmaras axiais, como as pétalas de uma flor, cada qual possuindo cadeiras dispostas em arquibancada (Figura 3B) (MARC'O, 1952: 276). As variáveis envolvidas na projeção

teriam previsões bastante detalhadas. Isso valeria para as cores das telas, dispostas de acordo com um arco-íris; para as poltronas móveis, cujas intensidades de movimentos seriam determinadas pelo tipo de filme projetado; ou ainda, para a temperatura das diferentes zonas da sala, cuja previsão era variar entre 50 e -15 graus, incluindo uma zona com duchas de água fria.

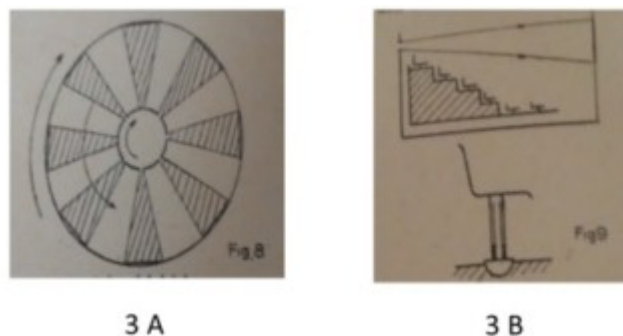


Figura 3: Esboços para cinema carrossel

Fonte: Revista ION, v. 1 (1952)

Entre os letristas, assim, o projeto do cinema nuclear coloca-se como hipótese de realização – uma transformação da sala de projeção, tomada a partir de seu cotidiano físico e de sociabilidades. Nos manifestos e textos teóricos, especialmente aqueles de Marc’O, as descrições físico-arquiteturais são intercaladas por contos, diálogos e cartas fictícias, sugerindo o cotidiano dos novos espectadores, no contexto de tais salas. Será o caso dos três tipos de cinema aqui referidos – os cinemas *bi-tela*, *náutico* e *carrossel*. A descrição física do segundo deles, por exemplo, seguirá uma carta intitulada “Première do cinema náutico na piscina Marc’O” (MARC’O, 1952: 273). Nela, uma suposta “senhorita Europa rica”, fictícia correspondente em Cannes, relata os prazeres e perigos envolvidos numa primeira experiência de tal cinema:

Numerosos foram os nadadores que assistiram ao filme sem máscara submarina. Eles eram vistos, de tempos em tempos, retornando à superfície, para respirar e mergulhar novamente a seu prazer (as alegrias da sala de cinema náutico). Jamais será dito o quanto tal invenção é admirável. Marc’O pode conciliar dois antagonistas, o esporte (ar puro) e o cinema (salas escuras consideradas pelo esportista perigosas como ninhos de micróbios.) [...] Entretanto, é necessário lamentar um leve acidente que poderia ter sido grave. Uma jovem menina, absorvida pela atuação de seu herói [...] esqueceu de retornar para respirar e assim se asfixiou. Felizmente, um jovem rapaz, percebendo-se a tempo das dificuldades da imprudente, conseguiu trazê-la para a terra. (MARC’O, 1952: 274)

Os cinemas aqui referidos, *bi-tela*, *náutico* e *carrossel*, compõem um conjunto mais amplo de transformações, do qual fariam parte outras variações – como o *cinema travelling* (salas com cadeiras móveis), o *cinema eleitoral* (com a tela ocupada pelo retrato do diretor e tendo a intervenção do espectador, pró ou contra, como princípio central da *mise en scène*), a *sala carrossel suspensa* (instalada em um andaime) ou o *cinema-navio* (variação da sala-carrossel instalada dentro de um navio). Em todas essas variações, as descrições incluem a disposição física, o funcionamento das sessões bem como cartas-relato fictícias, apresentando a recepção dos espetáculos em cada tipo de sala, projetando as possibilidades de transformação do espaço e as respectivas experiências de espetatorialidade. Neste último tipo de material, os extratos incluem relatos, por vezes em primeira pessoa, que através da narrativa imaginária das sessões e debates realizados aproximam as barreiras entre o existente e o possível. É como se o leitor participasse das experiências, que contemplariam, no caso do *cinema bi-tela*, o conflito entre espectadores, pró e contra experiência vivenciada, desdobrando-se numa briga

de gerações. Na parte do texto dedicada ao *cinema travelling*, há um relato detalhado da experiência sensorial e física de ser jogado de um lado para o outro pela cadeira móvel, incluindo os desdobramentos finais, com um grupo de quatro espectadores levados ao hospital de ambulância. Destaca-se também uma sessão de cinema náutico dadaísta, em homenagem aos 50 anos da fundação do dadaísmo, que seria iniciada pela presença de bandidos armados e pelos berros de G. Debord – “salve-se quem puder!” (1952: 274). Essas, entre outras experiências imaginadas, culminam com a proposta de um *cinema nuclear íntimo* (1952: 281). Nesta última variação, as modificações versam sobre a *mise en scène* do espectador “em si”, tomado como “aparelho receptor” (1952: 281) – com modificações que obrigariam “um espectador desconhecido a assistir ao filme sob condições determinadas” (1952: 282), entre as quais recomenda-se: a) deixar o espectador bêbado ou drogado; b) borrar a sua visão com óculos deformantes, cujos tipos seriam trocados a cada 30 segundos; c) a indisposição de um espectador que, após uma farta refeição, sentaria numa cadeira de cabeça para baixo; d) a imobilização de espectadores sobre cadeiras aquecidas ou sobre blocos de gelo. Tudo isso narrado como experiências utópicas ou já realizadas.

Entre os materiais letristas, existem alguns contos que também se atêm aos gestos e sociabilidades cotidianos da sala escura, realizando uma descrição das relações visuais, sonoras ou sentimentais existentes nas novas salas de projeção. O conto “Le mobile” (LEMAÎTRE, 1999b), publicado originalmente em 1952 junto com o roteiro de *Le film est déjà commencé?* (1951), é sintomático da literatura cinematográfica letrista. Nele, o ato de ir à sala é apresentado como espécie de missa, que fascina pela beleza dos atores e atrizes, mas é seguida pela desilusão com o acender das luzes. Narra-se a experiência de dois rapazes, que, ao entrarem em uma sessão, passam a agir como espectadores ativos ao modo letrista. Assim, desejam que o diretor da sala lhes tivesse barrado a entrada, bem como tentam galantear a mocinha do caixa, seduzidos pela generosidade de seu corpete. Depois de sentarem-se nas poltronas, em busca de um novo tipo de experiência, os dois espectadores fecham os olhos, passando a experimentar a dimensão sonora do cotidiano da projeção. Assim, escutam-se: “ruídos de portas, que rasgavam a música em intervalos regulares”, pedidos de “bom dia” realizados com “a graça de um martelo-pilão”; alguns “eu te amo”, já banalizados, ditos sobre o peito dos amantes; ou ainda, suspiros ou expressões de emoção (LEMAÎTRE, 1999b: 43). Por fim, os personagens do conto sentem ter assistido a uma única e disforme massa de cores, comparável àquela que ocupa a tela no intervalo entre duas sessões.

Já no conto “Vers une salle de cinéma” (1999c), Lemaître narra as reações da plateia durante a projeção de um *western*. A própria narrativa é desejante, buscando, aqui e ali, possibilidades de rupturas do curso normal de uma sessão. Ironiza-se a admiração diante das estrelas, mas também a situação de outros espectadores, colocados como seres entediados e com frio, aguardando pelo fim da sessão. A tensão sugerida pelo *western* se desdobra em um mar de ações, que ruem como um castelo de cartas, envolvendo espectadores e especialmente os sons. A banda sonora mistura-se a um conjunto de sonoridades infernais, provenientes da sala. Os casais fazem alusões a suas noites “simili-hollywoodianas”. Os “comedores de película” (LEMAÎTRE, 1999c: 51), despertados por seu dever alimentar, encontram-se afundados em cadeiras-armadilhas, que teriam sido, há muito, decodificadas por seus traseiros. A sessão avança, entre berros e sussurros, atingindo uma espécie de êxtase de sensualidade.

Entre os escritos teóricos e contos aqui destacados, nota-se uma atenção especial à situação de projeção, tomada em seu potencial transformador. A atenção a novas formas de interação, bem como a ênfase às minúcias da sala escura como dimensão mais importante do que a própria projeção, implicam em transformações desejadas e inventadas via linguagem escrita. Dialogando com isso, o jogo entre o cotidiano e uma imaginação criativa é um dos processos

¹⁰ Em “Kracauer como etnólogo das metrópoles: o caso de *Ruas em Berlim e em outros lugares*” (UCHOA, 2010) tal jogo, nos escritos de Kracauer, é pensado a partir da dualidade entre uma descrição objetiva e um tratamento onírico, que será posteriormente retomada em *Teoria del cine*, pelas tensões entre tendências realistas e formativas.

articulados por Siegfried Kracauer, em escritos que precedem sua *Teoría del cine*. Pode-se dizer, desse modo, que as previsões de Marc’O sobre as *premières* de seu *cinema nuclear*, bem como o fascínio trazido por Lemaître a partir de suas descrições do cotidiano da sala de cinema, não deixam de dialogar com as transformações exploradas por Kracauer em *Rues de Berlin et d’ailleurs* (1995), ou nos tópicos iniciais de *Teoría del Cine*. Em tais extratos de escritos, uma das forças motrizes é o jogo, entre uma descrição etnográfica, atenta à superfície da vida cotidiana, e inferências de tensões alucinantes, que a seu modo possibilitam uniões entre o existente e as humanizações represadas¹⁰. A comparação, porém, tem as suas diferenças: enquanto a imaginação transformadora de Kracauer atenta para traços do urbano e de populações em condições limítrofes, o foco dos escritores letristas, por sua vez, será o cotidiano da sala de cinema.

Imagens em movimento (Frente 2)

Outra categoria da cotidianidade, no letrismo, apresenta-se nos materiais audiovisuais propriamente ditos. Neste caso, o material-foco são passagens de filmes, relacionadas à presença do cotidiano, sob a dimensão do vivido, ou então, associadas a autorrepresentações letristas. Um dos grandes traços da cinematografia do grupo é a construção a partir de fragmentos, bem como a forte intervenção manual, sobre a emulsão, trazendo uma aparência final de colagem. Também marcantes serão as assincronias, conscientemente buscadas, entre sons e imagens, denominadas pelos artistas franceses como cinzelamentos – que podem referir-se às violentas disjunções entre imagens e sons, mas também às ações físicas sobre a película propriamente dita. O cinema letrista, contendo entre seus realizadores Isou, Lemaître, Wolman e Debord, trabalha com um paulatino ataque às imagens em movimento, cujo ápice corresponde à abolição da própria tela como espaço de projeção, desdobrando-se num cinema marcado por performances e provocações ao público. As propostas letristas para a sétima arte estão condensadas em textos como *Qu’est-ce que le Lettrisme?* (LEMAÎTRE, 1954) ou “Base d’une education cinematographique du public par la critique permanente” (LEMAÎTRE, 1999a).

Em termos da vida cotidiana, tais propostas interferem em três dimensões: o cotidiano da realização, associado aos procedimentos de construção das imagens-sons, o cotidiano do espectador e o cotidiano interno aos filmes, construído via *diegese*. Assim, em sua proposta para um cinema letrista, no âmbito da construção fílmica, Lemaître faz sugestões sobre uma montagem discrepante, a partir de sons e imagens construídos de modo independente, incluindo ênfase às construções sonoras, entre as quais predominam registros orais dos próprios letristas. Em termos de recepção, duas são as principais modificações cotidianas. Primeiramente, há a abolição do roteiro em sua forma clássica, com a inclusão das ações dos atores e figurantes presentes na sala de exibição, que reafirma a proposta do cinema como provocação e debate. Junto a isso, destaca-se o questionamento dos usos da tela, incluindo a projeção em corpos, objetos e espaços adjacentes ou a destruição física da tela principal, trazendo um cotidiano avesso ao espectador passivo. Colabora para isso a existência de atores contratados para criar interrupções, incluindo comentários em voz alta, com críticas à narrativa e à identificação próprias ao cinema narrativo clássico. Quanto à *diegese*, as propostas desdobram-se na criação de um mundo violentamente cindido, pelos choques e descompassos entre imagens e sons.

Gravitando essas três dimensões do cotidiano, relacionadas ao cinema letrista, são de interesse para esse tópico algumas sequências de filmes de Isidore Isou e Maurice Lemaître, em particular *Traité de Bave et d’éternité* (1951) e *Un soir au cinéma* (1962). Tais filmes contêm registros, realizados pelos próprios artistas letristas, acompanhando algumas de suas atividades – sejam elas perambulações urbanas, sejam registros de suas reuniões, conversas ou intervenções poéticas. Unindo reportagem e presença autobiográfica, há nesses materiais um lirismo

¹¹ O lírico do cotidiano é uma categoria criada por Sitney para pensar na obra Jonas Mekas. Neles, predomina a fragmentação visual, associada a uma voz *over* que vincula o filme, como um todo, a uma experiência pessoal do próprio cineasta-narrador. Trata-se de diários filmicos não cronológicos, marcados também pela espontaneidade e a aversão aos acontecimentos totalmente construídos e acabados, incluindo diferentes manipulações das imagens e do tempo. Tal tipo de cinema seria um subtipo do cinema lírico, pensado por Sitney especialmente a partir dos filmes de S. Brakhage, nos quais as imagens, movimentos e efeitos de edição dizem respeito à experiência e a um olhar interno do cineasta sobre o mundo (SITNEY, 2002).

do cotidiano, cujos sons e imagens indicam uma ação contínua, dos diretores e seus correligionários sobre o mundo e sobre o cinema. Em tais extratos, existem encenações do cotidiano, referentes ao fazer cinematográfico ou à ida a uma sessão, que envolvem novos usos e transformações. Aproximando-se de uma nomenclatura particular, é possível tomá-lo como um cinema *lírico do cotidiano*, termo criado por A. Sitney (2002) para referir-se a um tipo de embate com o cotidiano que fixa uma realidade em fuga, incluindo o registro da própria ação do cineasta sobre o mundo. Trata-se de uma realidade que, de outro modo, se perderia para sempre, mas acaba por resistir, através do registro de acontecimentos diários, unindo uma sensibilidade atenta ao novo e um sentimento de ausência suscitado pela voz *over* em primeira pessoa¹¹. No lírico do cotidiano letrista, de modo particular, a ação sobre o mundo é coletiva, visando não necessariamente a sua fixação, mas uma explosão violenta, sobre a vida existente e sobre o celuloide. Por outro lado, a constante presença das vozes *over* sugere algum tipo de unidade, costurando os fragmentos. No cinema letrista, assim, o lírico do cotidiano envolve uma ação dupla, mesclando explosão e retenção.

Entre os filmes letristas da época, o primeiro exemplo de tal presença é a parte inicial de *Traité de bave et d'éternité* (1951), dirigido por Isidore Isou e produzido por Marc'O. A concepção de tal filme envolve uma emissão sonora central, à qual foram somadas imagens fragmentares, separadas em três capítulos – respectivamente, “o princípio”, “o desenvolvimento” e “a prova” – cuja principal tendência é o aumento da fragmentação e da intensidade das intervenções sobre o celuloide. A presença de um coro de vozes é marcante, evocando idas e vindas de uma sessão-debate letrista, sugerida como situação central que paira sobre a obra. A onipresença vocal letrista é marcante, a partir de uma ação dupla entre a explosão e a tentativa de união dos fragmentos. A situação-gênese é formulada no primeiro terço do filme, primeiramente associada à voz do comentador sonoro que apresenta uma sessão do filme *Casamento ou luxo* (1923), de Chaplin, hipoteticamente ocorrida no *Cineclubes Saint-Germain-des-Prés*. Complementando a tessitura sonora, escutamos a voz de um personagem (Daniel) a defender o cinema letrista, extratos de poesias fonéticas, bem como gritos e interjeições da plateia. Tais sonoridades simulam um debate com quiproquós que, apesar de rompido, será retomado pontualmente ao longo do filme, sugerindo-lhe a moldura geral. Paralelamente, são vistas imagens documentais, realizadas pelo próprio grupo de poetas. Nelas, identificamos as perambulações do diretor (Isidore Isou) e de outros letristas por Paris, intercalados por planos de calçadas, movimentos dos carros, os pés dos artistas e devaneios visuais sobre fachadas de imóveis. As imagens do cotidiano em fragmentos são dispostas paralelamente ao debate de cineclubes que, registrado nas vozes dos próprios letristas, sugere uma estranha associação, entre o interior do *Cineclubes Saint-Germain* e as perambulações externas do personagem-diretor Isou. Se Frédérique Devaux indica, em *Traité da bave et d'petenité de Isidore Isou*, o predomínio de “vozes sem corpos e corpos sem vozes” (1994: 65), o seu polo gravitacional é a sessão-debate construída de modo sonoro, associada a referências visuais, como o plano de um cartaz indicando a existência da sessão e situando-a em *Saint-Germain-des-Prés* (Figura 4). O lirismo do filme, por sua vez, merece ser pensado a partir dessa estranha tensão, unindo explosão e ancoramento, com fragmentos que parecem gravitar em torno de um eixo sonoro central, e que pela soma das vozes sugere uma subjetividade coletiva, mimese autobiográfica da ação dos letristas sobre o mundo. A encenação fílmica, mimetizando uma intervenção sobre o cotidiano da sala a partir de uma situação hipotética, não deixa de reverberar quiproquós letristas efetivamente ocorridos no período. O cine-debate, tomado enquanto gênese do cinema e do gesto daqueles poetas sobre o mundo, permite diálogos entre *Traité da bave et d'petenité* e o *affaire* de Isou. A situação faz parte das origens do filme em questão, num momento em que ele ainda não estava finalizado. Visto pelo grupo como uma das origens do cinema letrista, o referido *affaire* foi uma provocação

pública, no contexto da exibição de *Traité...* no Festival de Cannes, 1951, quando o diretor enganou a plateia, apresentando apenas um extrato do filme, com o intuito de provocar um cine-debate – recebendo em troca uma voraz resposta dos críticos e espectadores presentes (DEVAUX, 1994).



Figura 4: Frames da primeira parte de *Traité de Bave et d'éternité* (1951), de Isidore Isou

Fonte: *Traité de Bave et d'éternité* (1951)

Outra possibilidade de itinerário, agora na obra de Maurice Lemaître, é identificável em *Un soir au cinéma*. Neste filme realizado em 1962, uma voz *over* predominante, em primeira pessoa, apresenta a história de um homem que vai a uma sessão de cinema. O ato de ir ao cinema é uma ação de sedução e sexualidade. A descrição do cotidiano volta-se à narrativa de um encontro erótico, na penumbra da sala, entre o rapaz e uma moça supostamente casada, para quem ele entrega um bilhete de intenções. Apesar de cada um seguir o seu caminho após a sessão, parte dos estímulos sonoros e visuais mimetizam o êxtase do encontro desejado. Nota-se uma espécie de ruptura do cotidiano, organizada em torno da realização de um desejo que, por sua vez, implica na transformação dos usos oficiais de uma sala de cinema.

Entre as imagens iniciais de *Un soir au cinéma*, predominam as perambulações do próprio Lemaître, cortejando mulheres nos Champs Elisées, atravessando ruas, ou então, andando em idas e vindas indecisas. Depois de sua entrada no cinema, há um gradual aumento da fragmentação, das intervenções sobre a emulsão, bem como das construções vocais sugestivas, em sintonia com o envolvimento fortuito vivenciado pelo diretor-personagem. Enquanto os sons acompanham uma minuciosa descrição do flerte, as imagens fragmentam-se, trazendo um balé de formas, letras, pinceladas e vestígios de sequências externas, incluindo algumas do próprio Lemaître, em suas perambulações pela cidade. Novamente, aqui, a experiência da vida comum via imagens cotidianas do diretor-personagem circunda e se sobrepõe à experiência da sala de projeção. Neste caso, porém, a oposição a uma sessão convencional é construída pela experiência do flerte, incluindo seus desdobramentos líricos sobre a tessitura do filme. Os extratos sonoros se multiplicam: a voz *over* em primeira pessoa, sobreposta às imagens de Lemaître, evoca uma dimensão autobiográfica; os sussurros femininos trazem algo de sensual e rítmico; um coro de vozes recitando poesias letristas, por sua vez, reafirma a intenção cíclica com maior violência. Tal massa de elementos sonoros, especialmente vocais, em suas diferentes interações, mimetiza a experiência sensual-cinematográfica do personagem-diretor, em sintonia com seus correligionários letristas. A ação geral expõe o fascínio pelos fragmentos encenados da cotidianidade ilícita, de uma sala projeção transformada num local de encontro sedutor.



Figura 5: Frames de *Un soir au cinéma* (1962), Maurice Lemaître

Fonte: *Un soir au cinéma* (1962)

Em *Un soir au cinéma*, a dimensão transformadora está também na forma prevista para a exibição, nos moldes de uma sessão de *syncinema*. Assim como parte da obra de Lemaître, *Un soir...* era acompanhado por instruções que previam, especialmente, a ordenação da sala de projeção, bem como as intervenções a serem realizadas pelos atores e figurantes. Entre os materiais do filme de 1962, as instruções de projeção são bastante enfáticas, prevendo entre os principais objetivos o ataque à tela convencional. Haveria um televisor ligado, situado num espaço adjacente, paralelamente ao bombardeamento de imagens “sobre todas as faces da sala, aqui compreendidos o teto e a tela, ao longo e sobretudo no final da projeção do filme” (LEMAÎTRE, 2007: 31). Parte das imagens incidiriam sobre os espectadores e o próprio diretor, presente na sessão, tomando suas matérias corpóreas como telas vivas. Cartões brancos seriam distribuídos aos espectadores, visando que intervissem de modo a fragmentar as imagens a partir de rebatimentos em diferentes profundidades. A participação dos espectadores envolveria, portanto, sua integração corporal ao espetáculo, trazendo assim uma dimensão coletiva à experiência de *Un soir au cinéma*.

Entre os materiais audiovisuais letristas, portanto, o cotidiano se apresenta por extratos de experiências autobiográficas que, via montagem, são associadas a uma experiência nuclear letrista. Ou seja, estão em pauta as possibilidades de transformação, tendo por alvo a situação de projeção na sala escura. Tais possibilidades, por sua vez, mesclam especialmente dois níveis de abordagem, entre aqueles anteriormente expostos – as transformações *in loco*, vinculadas ao cotidiano existente do espectador, e o cotidiano representado via *diegese* –, tensionando as relações entre o existente e o possível letrista.

Considerações finais

Diversos movimentos de vanguarda dialogam com a crítica da vida cotidiana. Quanto a isso, uma das particularidades do letrismo é enfatizar a sala de projeção como célula primordial. Retomando o diálogo com a teoria lefebvriana, a sala escura seria um local de forças transformadoras represadas – um ato de imaginação, que levaria os espectadores a projeções cinematográficas em cruzeiros marítimos, colocados como locais do encontro e da festa, em oposição a uma típica apatia dos espectadores convencionais. Em outras palavras, as principais contestações letristas quanto à sétima arte culminam com o ataque às possibilidades de projeção-identificação, próprias à decupagem clássica em seus diversos desdobramentos.

Descobre-se, também, entre os escritos e imagens do grupo, a consciência da projeção como local de uma etnografia e, ao mesmo tempo, de um plano de ação.

Em termos de descrição etnográfica, isso abrange a disposição do espaço e ações recorrentes, como adentrar a sala, a compra dos *tickets*, os ruídos de uma sessão, balbúcies e debates, bem como as atividades nos entornos do cinema, como as perambulações diante de vitrines, flertes ou devaneios com grupos de amigos que vão a um café após a projeção. Tal mapeamento convive com traços mais inventivos, como os relatos de sessões em salas espacialmente modificadas, ou as referências a alucinações eróticas. Em diálogo com uma atitude romântica lefebvriana, ambicionando a superação da pura negação por uma busca de possíveis transformações, unindo imaginação e crítica do real, o possível letrista volta-se à transformação do cotidiano, que mimetiza uma atitude lírica diante do mundo. Uma atitude que, em sintonia com as necessidades radicais de Heller, recoloca a transformação de si e do mundo como pressuposto, visando romper com as subordinações ao cinema de grande público, em particular o cinema hollywoodiano, denominado como cinema *amplique* (LEMAÎTRE, 1954) e visto como grande inimigo pelos letristas.

Finalmente, poderíamos debater a crítica do cotidiano letrista em sua dimensão de encenação. Por um lado, está em pauta a encenação física dos atores e espectadores, que agem paralelamente ao filme. Por outro, há a encenação das próprias imagens e sons, tomados em suas configurações líricas. Desse modo, em termos de ação sobre o cotidiano, o enfoque será uma performance, por meio da qual os atuantes rompem com as rotinas existentes a partir da denúncia e da provocação. Numa segunda dimensão, as sonoridades *over* rodeadas por imagens fragmentares performam um jogo, entre a explosão e a ancoragem, que se desdobra num lirismo coletivo. Entre os grandes objetivos, chega-se à ruptura do cinema como janela para a ilusão, a partir de um jogo de vozes sem corpos e corpos sem vozes, que gravitam em torno da situação-chave da sala de projeção.

Referências

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CABAÑAS, K. *Off-screen cinema: Isidore Isou and the lettrist avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- DEBORD, G. Hurlements en faveur de Sade. *ION*, Paris, v. 1, p. 219-230, 1952.
- DEBORD, G.; WOLMAN, G. Mode d'emploi du détournement. *Les Levres Nues*, n. 8, 1956.
- DEVAUX, F. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Paris Experimental, 1992.
- DEVAUX, F. *Traité de bave et d'éternité de Isidore Isou*. Paris: Yellow Now, 1994.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- HELLER, A. *Cotidiano e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- HELLER, A. *Por uma filosofia radical*. Barcelona: Ediciones 2001, 2018.
- ISOU, I. Esthétique du cinema. *ION*, Paris, v. 1, p. 7-164, 1952.
- KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001.
- KRACAUER, S. *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Paris: Gallimard, 1995.
- LEBRAT, C. Maurice Lemaître – un cinema hors cadre. In: LEBRAT, C. *Un cinéma radical*. Ed. Paris Éxperimental, 2008. p. 98-105.

- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne I*. Paris: Editions Grasset, 1947.
- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne I*. Paris: L'Arche Éditeur, 1958.
- LEFEBVRE, H. *Critique de la vie Cotidienne II*. Paris: L'Arche Éditeur, 1961.
- LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999a [1952].
- LEMAÎTRE, M. Le mobile. In: LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999b [1952]. p. 41-43.
- LEMAÎTRE, M. *Oeuvres de cinema (1951-2007)*. Paris: Paris Experimental, 2007.
- LEMAÎTRE, M. *Qu'est-ce que le Lettrisme?*. Paris: Fischbacher, 1954.
- LEMAÎTRE, M. Vers une salle de cinéma. In: LEMAÎTRE, M. *Le film est déjà commencé?*. Paris: Cahiers de l'externité, 1999c [1952]. p. 51-53.
- MARC'O. Introduction au cinema nucleaire. *ION*, Paris, v. 1, p. 240-252, 1952.
- SITNEY, A. The lyrical film. In: SITNEY, A. *Visionary film*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 155-187.
- TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção de Isidore Isou. França, 1951.
- UCHOA, F. Kracauer como etnólogo das metrópoles: o caso de ruas em Berlim e em outros lugares. *Patrimônio e memória*, Assis, v. 6, n. 2, 2010, p. 234-249.
- UCHOA, F. Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/52. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 229-250, 2019.
- UN SOIR au cinéma. Direção de Maurice Lemaître. França, 1962.